

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Rabell Hernández, Albert; Ballart Fernández, Pere, dir. El difícil retorn a la infància del poeta modern : de Baudelaire a Gil de Biedma i Cesare Pavese. 2020. 24 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

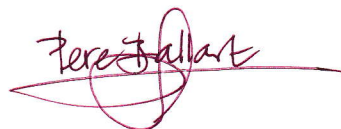
---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/232196>

under the terms of the  license

**EL DIFÍCIL RETORN A LA INFÀNCIA DEL POETA MODERN:  
DE BAUDELAIRE A GIL DE BIEDMA I CESARE PAVESE**

*Autoritzo la presentació del treball  
de l' ALBERT RABELL*



*Barcelona, 14 de juny de 2020*

**Treball de Final de Grau**

Llengua i Literatura Espanyoles

**Albert Rabell Hernández – NIU 1456898**

Tutor – Pere Ballart Fernández

Universitat Autònoma de Barcelona

2019-2020

## Índex

1. Introducció.....	p. 3
2. La sensibilitat infantil.....	p. 4
3. El mite i el sagrat.....	p. 8
4. L'analogia.....	p. 14
5. Conclusions.....	p. 21
6. Bibliografia.....	p. 23

*Alguna vez retorna  
en la calma inmóvil del día el recuerdo  
de aquel vivir absorto, en la luz asombrada.*

Cesare Pavese, *La notte*

## 1. Introducció

Quan els poetes moderns, des de Baudelaire, busquen recuperar un contacte mític amb el misteri, sovint recorren a les impressions de la seva pròpia infància i procuren desxifrar-les. L'obsessió pels símbols d'infantesa, pels seus llocs, pels seus paisatges o per les seves persones, és una constant en la poesia moderna, i difícilment trobarem un poeta que no hagi rebuscat entre aquells records llunyans, atemporals i esquius, per tal de fer sentit de si mateix i per trobar continuïtat en les seves experiències.

Per entendre el perquè d'aquesta constant, ens remuntarem, en un primer apartat, fins al pare de la modernitat poètica, Baudelaire, que el 1863 va proposar que el *geni* (entès com l'entenien els romàntics) no era res més que la infància recobrada a voluntat. En aquesta frase quedava resumida una idea que Gil de Biedma i Cesare Pavese recuperarien al segle XX, i és que la direcció prerracional, intuïtiva i analògica del pensament romàntic, que es va ocupar de recuperar una visió mítica del món pròpia de l'antiguitat clàssica i menystinguda pel racionalisme, és molt propera a la forma que té l'infant de captar el que l'envolta i de processar-ho.

Tant Gil de Biedma com Pavese van teoritzar sobre les possibilitats que té el poeta adult de retornar a una mena de *sensibilitat infantil*, que seria, en poques paraules, una manera concreta de disposar la mirada sobre els objectes de l'experiència i del record (fets *mites*), per la qual s'intueix una relació de participació mística o de correspondència entre aquests objectes i el subjecte que els contempla. En un segon apartat veurem de què es parla quan es fa servir el terme «mites d'infantesa» i entendrem les dificultats de donar forma poètica a aquests mites, en els quals el poeta modern (i al seu torn el lector modern) creuen xifrar-se el sentit de la seva existència.

Finalment, en un últim apartat, proposarem l'analogia com a mecanisme literari idoni per a la construcció d'aquests «mites d'infantesa». Per mitjà de l'analogia és possible realitzar amb paraules la conjunció del jo amb el no-jo o, més concretament, del jo amb els objectes que, des del record, ens retornen una imatge de nosaltres mateixos en què comprendre'ns. Per aquest motiu, ens interessarà proposar un paral·lelisme entre l'operació analògica i el disseny modern de resumir les vivències presents segons les pautes mítiques de la infantesa. Visitarem, al llarg del camí, alguns poemes dels mateixos Gil de Biedma i Pavese, per tal d'exemplificar aquests processos de difícil recuperació poètica del *geni de la infància*.

## 2. La sensibilitat infantil

Dins de la cosmovisió romàntica, l'artista es considerava un *geni*, un ésser especial amb capacitats extraordinàries per captar, des d'una experiència subjectiva, certa veritat oculta de les coses, d'abstreure l'Absolut o l'Ideal d'allò material i de plasmar-lo amb la màxima bellesa de què fos capaç el seu pobre llenguatge mortal. Som hereus, encara ara, d'aquesta forma de concebre el poeta, i sovint, com a lectors de poesia, ens preguntem quina mena de persona ha de ser el seu autor perquè aconseguixi trastornar la nostra sensibilitat i fer que ens sembli màgia l'efecte de les seves paraules. És que el poeta sent les coses d'una altra manera? És diferent de la nostra, la seva sensibilitat?

Baudelaire va preguntar-se quelcom semblant en veure les il·lustracions de Constantin Guys (1802-92), i als escrits d'*El pintor de la vida moderna* va voler esbrinar el caràcter que feia d'aquest home un geni singular. El tret determinant de la genialitat de Guys és, per a Baudelaire, la seva curiositat insaciable. Compara aquesta curiositat amb la mirada d'un convalescent que ha estat a prop de les tenebres de la mort i l'ha sobreviscut i, alhora, amb la mirada d'un infant: les dues figures comparteixen, diu, «la facultad de interesarse vivamente por las cosas, aun las más triviales en apariencia» (Baudelaire, 1995, p. 84). Aquest «interessar-se vivament» pels objectes, pels seus colors i les seves línies, pels seus efectes sensorials en tots els seus detalls és tan propi de l'artista com ho és del nen, perquè com l'artista, «el niño todo lo ve como *novedad*; está siempre *embriagado*» (1995, p. 85).

Als ulls de Baudelaire, doncs, el que distingeix la sensibilitat de Guys, el pintor, és la seva faceta infantil, resultat d'haver sabut retenir, al cap dels anys, un cert «geni de la infància» (1995, p. 86). Novetat, curiositat, insaciabilitat i embriaguesa en la mirada són necessàries per a l'artista adult en la seva experiència del món: rarament un ull esgotat en la repetició d'escenaris i percepcions idèntiques pot produir una obra sorprenent per al seu lector, que a la fi també buscarà en els poemes una forma d'escapisme de la monotonia i de la rigidesa de la raó. Per això Baudelaire troba en aquestes qualitats un punt d'enllaç entre l'artista i l'infant.

En aquesta línia, Baudelaire sentència que «el genio no es más que *la infancia recobrada a voluntad*» (1995, p. 85). Aquesta cita respon la pregunta que ens formulàvem: l'artista és aquell capaç d'accedir al «geni de la infància», de retrobar en la seva pràctica artística una certa sensibilitat infantil, i això és el que el diferencia. Cal, però, que ens qüestionem sota quines limitacions un adult pot recobrar una percepció infantil del món. És obvi que

el poeta ja no és un nen i tampoc esperarem que actuï com a tal. A Baudelaire això no se li escapa, i defineix aquesta diferència així: «el hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En el primero, la *razón* ha ocupado un lugar considerable; en el segundo, la *sensibilidad* ocupa casi todo el ser» (1995, p. 85). La raó, que és el domini de l'artista adult, haurà de cedir espai, doncs, a una sensibilitat infantil (prerracional) que ho és perquè, en el seu origen, és completa i «ocupa quasi tot l'ésser».

La possibilitat de recuperar les facultats imaginatives de l'infant, en qui el món percebut sensiblement i intuïtiva deixa una empremta de novetat i d'identitat, troba també un lloc dins dels poemes de Baudelaire. Pensant en l'obsessió per l'Orient que impulsava als més curiosos a embarcar-se en aventures sovint decebedores («ni les ciutats més riques, ni els més grans paisatges, / no posseïen mai el misteriós encant / d'aquells que fa l'atzar amb tous de núvols»), es pregunta si no és millor imaginar, com el nen, un univers «tan ample com ho és el seu desig», a partir de la lectura de mapes i de gravats (*El viatge*; traducció de Jordi Llovet, 2007, pp. 419-431). Conclou que més val quedar-se que temptar la mort atret pel perfum del lotus, i que el món de la poesia, proper al de l'infant, és més gran que el record del viatge fet de debò: «Que és gran, el món, amb llum de llànties, / i que petit que sembla en l'àmbit del record!».

També expressa un desig de retrobar el paradís de la infància en l'escriptura, pràctica que satisfà el seu anhel d'Ideal o d'Absolut i li permet escapar «la immunda ciutat» on l'adult es martiritza envoltat de tristesa, remordiments i prosaisme: «Però el paradís verd d'amors de la infantesa, [...] ¿es troba més enllà de l'Índia i de la Xina? / ¿Podem cridar-lo amb lamentacions, / i encara revifar-lo amb paraula argentina, / el càndid paradís ple de plaers furtius?» (*Mæsta et errabunda*; 2007, p. 221). En suma, Baudelaire apunta a la possibilitat de mantenir-se en contacte amb el «geni de la infància» com a mètode d'escapisme i com a recurs inesgotable de *novetat*, que és, en fi, el que persegueixen l'artista i el viatger.

Quasi un centenar d'anys després de la redacció d'*El pintor de la vida moderna* (1863), Jaime Gil de Biedma publicava un article a *Ínsula* titulat «Infancia y poesía» (més tard, «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta») en què glossava aquestes idees de Baudelaire. Similarment, Gil de Biedma considera que el poeta només ho pot ser en la mesura en què manté certa afinitat amb la seva infantesa, perquè «la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un *campo continuo*, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad» (1980, p. 51). La noció d'un «camp continu» originari, en què la raó encara no ha actuat per discernir el jo del no-jo, en què el subjecte es troba en una relació

d'immediatesa amb la realitat, és la mateixa a la qual apuntava Baudelaire quan parlava d'una sensibilitat infantil que «ocupa casi tot l'ésser». Per a Gil de Biedma, l'objectiu de la poesia és, justament, el d'un retorn difícil i accidentat del lector adult a una experiència infantil del món, només possible dins dels confins del poema.

Com ja apuntàvem, doncs, aquest retorn és complicat perquè el poeta no pot desfer-se de la feina que els anys i la raó han operat sobre la percepció i sensibilitat adultes. La mateixa raó que Baudelaire deia que dominava a l'home (la consciència) tendeix a dividir el jo de les coses, dels fets i de les seves significacions per tal de salvaguardar-lo d'una afectació sentimental excessiva. En conseqüència, el poeta ha de recórrer a la construcció d'un cert *mite de la infància* per restablir aquells ponts perduts entre el subjecte i els objectes, entre l'experiència i la significació, que eren tot un «camp continu» en els anys formatius de la seva persona i, per tant, part fonamental de la seva identitat.

La dificultat també deriva, explica Gil de Biedma, del fet que «lo que al niño le aparece como un sistema de significaciones objetivas, válidas más allá de su experiencia», perquè la intuïció sensible és la seva forma d'interpretar el món i la creu universal, per al poeta, la comprensió intuïtiva o mítica que el poema permet «se agota en sí misma y solo alcanza validez objetiva dentro del poema [...] del cual es imposible de abstraer» (1980, p. 53). L'activitat poètica serveix així de passi per accedir a una forma prerracional i imagística d'ordenar el món, però sota la condició que sigui vàlida només dins del poema i que, per tant, demostrï ser insuficient per accedir a cap veritat superior. Al contrari, la seva sempre serà una veritat inferior, precària i particular a l'experiència del poeta. El coneixement al qual la sensibilitat infantil pot accedir és un enfrontament per la mentalitat adulta operada per la raó, i el poeta haurà de resoldre la contrarietat de la doble demanda: accedir al geni de la infància mentre demostra en tot moment ser un adult.

Si ara visitem alguns poemes del mateix Gil de Biedma, advertim com es serveix de certes experiències de la seva infantesa perquè hi troba afinitats amb el moment present, i les fa aparèixer en el poema per destacar la *continuitat* de la seva sensibilitat al llarg dels anys. Per exemple, a «Vals de aniversario» (*Compañeros de viaje*, 1959) llegim que la «ligera sensación / de irrealidad» que es desprèn d'una trobada amb l'amant en un hotel als afores és «algo como el verano / en casa de mis padres, hace tiempo» (Gil de Biedma, 2012, p. 85). Amb aquesta comparació, proposa una simpatia entre dues vivències separades en el temps, una d'infantil i una d'adulta, però properes en la petjada sensible que deixen en el record. Quelcom semblant passa a «Nostalgie de la boue» (*Poemas póstumos*, 1969), on,

reflexionant sobre el tema de l'amor carnal, troba que, en l'espai nocturn que precedia les primeres trobades sexuals furtives, «la oscuridad tenía / todavía la misma espesura total / que recuerdo en mi infancia» (2012, p. 189).

Aquests ponts que Gil de Biedma estableix mitjançant una comparació o, de forma més complexa, una analogia (a «Peeping Tom» [*Moralidades*, 1966], llegim que «la imagen de tus ojos» del primer amor és, passats els anys, «expresión de mi propio deseo»; 2012, p. 157), entre l'experiència infantil i l'experiència present, li permeten construir una sèrie de *mites*, entenent, com veurem més endavant, que aquests records de la infantesa són un referent absolut, aïllat en el temps, en el qual s'emmirallen i es comprenen les vivències de l'adult (la pauta d'irrealitat dels estius infantils ajuda a fer sentit de la irrealitat de la cambra d'un hotel, i l'espessor nocturn que coneix de nen facilita el retrat de l'espessor de les nits de sexe). D'aquesta manera, és amb les operacions literàries que tenen cabuda en el poema (comparacions i analogies) que Gil de Biedma retorna al *geni de la infància* i a les seves impressions primerenques del món, lligant-les a les adultes en un sol «camp continu» de sensibilitat poètica.

Més enllà de parlar d'*infància* i d'*edat adulta* pel poeta, Gil de Biedma vol aplicar aquests mateixos termes a la història de la poesia, segons Robert Langbaum els desenvolupa dins de *The poetry of experience* (1957). Molt resumidament, R. Langbaum considera que el racionalisme il·lustrat, amb la seva obsessió per la «majoria d'edat» (tal com la defineix Kant a *Was ist Aufklärung?*) i la primacia de l'empirisme, hauria destronat el *mite*, que es correspondria a una manera infantil d'entendre el món. Fins a la Il·lustració, la poesia servia a l'expressió de *veritats universals* mitjançant la imitació de la naturalesa (*mimesis*) i, amb les restriccions formals i morals del racionalisme, l'exercici poètic va quedar en un mer «ejercicio de ingenio, en artificio retórico moralizante o en efusión de sentimiento» (Gil de Biedma, 1980, p. 52).

La revolució que proposa aquest retorn al mite i a la sensibilitat infantil és, precisament, la del poeta-geni romàntic que respon a les premisses il·lustrades. Gil de Biedma afirma que «el Romanticismo representa, en aquellos de sus aspectos que todavía permanecen vivos, un intento de *restauración*» (1980, p. 53), en concret de restauració d'una lectura mítica, imaginativa i subjectiva del món. Álvaro Salvador, en un article titulat «Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum» (2016) explica que, per al crític anglès, el poeta romàntic pretén abolir la distinció il·lustrada entre *pensament* i *sentiment*, equiparant-los



com a parts integrants d'una mateixa *experiència* de la naturalesa i superant, així, la primacia il·lustrada de la raó a favor de la intuïció poètica.

R. Langbaum parla, precisament, de *poesia de l'experiència* pensant en el fet que des del Romanticisme la font primordial de coneixement poètic és la intuïció de simpaties entre el subjecte i la seva experiència dels objectes. «El romántico, al proyectarse como persona dramática en el objeto, logra conocerse en el objeto mismo y adquiere un conocimiento doble, del objeto y de sí mismo», diu Álvaro Salvador (2016, p. 2). Aquest coneixement queda, doncs, limitat a les relacions intuïdes entre el subjecte i l'objecte de tal manera que les conclusions a les quals arribi no poden ser veritats universals (com ho eren fins entrada la Il·lustració), sinó simple constatació d'una *experiència* necessàriament subjectiva de la realitat, lligada a la identitat de la veu poètica (que és, ahora, una *ficció* del subjecte, una construcció dramàtica).

Tal com l'hem descrit, el retorn poètic a la sensibilitat infantil —per a Baudelaire i Gil de Biedma— pretén quelcom semblant al que retroben els romàntics: la unió del jo (subjecte) amb el no-jo (objecte), la mirada imaginativa, embriagada i renovada de la naturalesa, la immediatesa de l'experiència, la recerca de mites d'identitat, etc., i està subjecte al mateix conflicte: la consciència que les troballes del poema, per intuïtives i prerracionals, tenen una validesa estètica, però no ontològica; que el poeta no enuncia *veritats* (això ho fa la ciència) sinó que poetitza *experiències*. Per tant, podem establir un paral·lelisme entre el llegat de la recerca romàntica (d'aquell *geni* amb què hem començat) i el «camp continu» de la sensibilitat infantil al qual aspiren els poetes moderns des de Baudelaire.

### 3. El mite i el sagrat

Cal ara que ens preguntem quina és exactament la mena de material que el poeta modern pot recuperar de la infància i de quina manera esdevé, ahora, el reflex d'una experiència subjectiva del món i el punt de trobada per a les experiències diverses dels lectors (encara seguint la idea que la poesia que beu de la sensibilitat infantil aspira a un «camp continu», és a dir, a afectar a la sensibilitat completa del seu receptor). Per fer-ho, ens centrarem en la noció del *mite* i la *mitologia personal* que Cesare Pavese desenvolupa als escrits de *La literatura nord-americana i altres assaigs* (1951, Tercera part: El mite), en què argumenta que durant la infància es genera un cúmul de mites que encapsulen la nostra identitat (allò que «som des de sempre»), que retrobem reflectits en les nostres experiències d'adults i

que conformen una *base simbòlica* a la qual el poeta sovint recorre per recuperar la força d'aquelles primeres revelacions del món, en un intent perpetu d'entendre's en les coses.

Per a Pavese, la infància és l'únic temps en què l'home viu verdaderament dins d'un *món mític*. Prèvia a qualsevol consciència de la cultura, al contacte de la paraula o del conte, l'esfera de l'*instintiu irracional* exerceix el seu domini absolut sobre l'infant. La intuïció del nen reté, per pura simpatia, un grapat d'imatges que deixen una impressió profunda en la seva imaginació, i no necessàriament per haver estat les més insistents: al contrari, es generen dins d'un «clima de indistintas jornadas», de «zonas monótonas y neutras», indestriables perquè en elles encara no han operat la consciència ni la raó (Pavese, 2008, pp. 379-380).

Aquest clima de la infància, en quedar fora del record (que es segueix de la consciència), queda també fora del temps. Els llocs, les persones, els esdeveniments que conformen les seves imatges prenen, precisament pel seu caràcter atemporal, un significat *absolut*: tenen lloc «d'una vegada per totes» i mai més, consagrant-se en símbols, en mites, o en espais sagrats del subconscient (Pavese, 2008, p. 364). De la mateixa manera que les paràboles religioses o els mites antics, aquestes «revelacions» d'infantesa conformen, amb el temps, tota una *mitologia personal*, la qual «da valor, un valor absoluto, a su mundo más remoto, y le reviste pobres cosas del pasado con un ambiguo y seductor esplendor donde parece, como en un símbolo, resumirse el sentido de toda la vida» (Pavese, 2008, p. 367).

Aquest conglomerat de símbols (reductibles a uns quants motius repetitius o figuracions, diu Pavese) perviu d'una forma latent en la sensibilitat adulta i forma una «norma inmóvil que, precisamente por inmóvil, se revela perennemente interpretable *ex novo*, polivalente, simbólica, en suma» (Pavese, 2008, p. 364). Aquesta norma només se'ns desperta quan, sense esperar-ho, reconeixem en un paisatge o una persona aquells que vam veure i retenir de nens. De cop i volta sentim que els descobrim per primer cop i que els recordem alhora, i ens hi aferrem, presos de la intuïció que si trobéssim l'origen d'aquella revelació ens hi trobaríem a nosaltres mateixos: «presentimos, intuimos que allí estamos nosotros, pero la razón de ese preciso contacto [...] y no otro, otra apariencia, sin que nada hayamos hecho para elegirlo, no la sabemos» (2008, p. 373). Només cal recordar aquells poemes de Gil de Biedma que hem vist per corroborar-ho: tant a «De aquí a la eternidad» com a «Vals de aniversario» i a «Peeping Tom», una vivència adulta remet al poeta a les primeres impressions d'irrealitat, de passió i de nocturnitat infantils, i el seu instint és el d'emmirallar-s'hi per tal d'entendre millor el seu present.

Tanmateix, aquestes llocs sagrats de la infantesa que recobrem sense voler-ho, pel fet que en el seu origen no es retenen en un record conscient, són irrecuperables. El màxim a què podem aspirar, diu Pavese, és a «veure-hi per segona vegada», és a dir, a construir amb cada reflex o cada troballa el record perdut, a recobrir-lo amb una forma concreta, perquè, en ser interpretable i polivalent, les admet totes. Això ens remet, de nou, a Gil de Biedma, segons el qual la recuperació del *geni de la infància* és complicada i passa necessàriament pel sedàs de l'experiència adulta del món (dominada per la raó), essent vàlida només quan pren una forma concreta: la del poema.

Però la forma del poema és, en bona part una «traïció» a l'essència del mite: si aquest es genera inconscientment, internament i de manera atemporal i absoluta, el poema neix de la reflexió conscient i està modulats per una tradició, uns gustos i un llenguatge heretats, de manera que participa d'una història literària i conforma un node en una llarga cadena de referències intertextuals compartides. De fet, la recerca poètica és un constant «veure-hi per segona vegada» precisament perquè, com admet Pavese, «admiramos de la realidad solo lo que ya hemos admirado una vez [...] a través de las expresiones ejemplares que de esta realidad se han dado a nuestro alrededor» (2008, p. 374).

En conseqüència, és difícil distingir allò que hem *après* a admirar (les «visions reflexes») de les «visions originàries» que són els nostres *símbols*, la nostra *mitologia personal* que «resumiria el sentit de la nostra vida» —de nou, un conflicte entre la sensibilitat infantil i la mentalitat adulta. La conclusió que es deriva dels articles de Pavese és que aquesta dificultat és, justament, allò que ens impulsa a indagar, una vegada i una altra, en aquesta font de misteris o revelacions que és la infantesa, per destriar-les dels estímuls externs i acabar trobant-hi no «lo que fuimos» (història, record, temporalitat), sinó «lo que somos desde siempre» (essència, mite, símbol). A través de desfer els nodes de la cadena, anant enrere cap als primers contactes conscients amb les coses, «nos remontamos a aquella vez única [...] cuando se formó en nuestro interior como el mito de cada figuración aislada: a ese momento velado en fabulosa intemporalidad, cuando recibimos la impronta que debía dominar nuestro futuro según las modalidades del mito» (Pavese, 2008, pp. 374-37). És així, com veurem, que aquesta base simbòlica, polivalent i irrecuperable, esdevé per al poeta modern un pou d'inspiració semblant al que la mitologia clàssica era per als poetes antics.

És interessant veure com Gil de Biedma es serveix dels mateixos termes que ho fa Pavese, concretament dels de «mite» i «mitologia», per parlar de la forma en què les impressions

de la infància que Pavese anomena *símbols* conformen una pauta (una «norma immòbil») a través de la qual podem, d'adults, comprendre'ns nosaltres, el món i els esdeveniments que acabem emmagatzemant en el record. Per exemple, les lectures que vam fer de nens i que van omplir el nostre imaginari de geografies fantàstiques i d'herois invencibles, com explica al seu article «De mi antiguo comercio con los héroes», poden esdevenir la base d'una mitologia personal, d'un model arcaic que ens permeti, més tard, ordenar les nostres experiències vitals i donar-los sentit. Defineix, en conseqüència, aquesta «mitologia» com «una almoneda corriente, un *bric-à-brac* de referencias de muy vario origen y de sueños, pero que sirve de pauta a nuestra experiencia de lo real y de lo imaginario y la reduce a *un orden nuestro*» (1980, p. 209).

Quan parla de «referencias de muy vario origen» cal entendre que es refereix als primers contactes o admiracions davant de la cultura (les lectures, les pel·lícules), és a dir, de totes aquelles «visions reflexes» conscients que Pavese admet que es superposen d'una manera indissoluble a les revelacions prèvies al logos, als símbols velats (que podrien ser aquests «somnis» que diu Gil de Biedma). Conjuntament, les referències i els somnis conformen la pauta vital segons la qual comprenem la nostra relació amb els llocs, les persones i els objectes; una pauta que ens ajuda a revisar el relat dels nostres records, ajustant aquelles experiències que ens han sobrepassat o que no hem entès a *un ordre nostre*, abastable (en el cas de Gil de Biedma, l'experiència de la guerra és compresa a partir dels relats d'herois de la seva infància).

Aquestes reflexions reapareixen en el diàleg entre Gil de Biedma, Carlos Barral, Beatriz de Moura i Juan Marsé que el primer reproduceix a l'article «Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades». Discutint sobre si l'hàbit de viure de i per la literatura acaba deformant totes les experiències vitals en experiències literàries, Gil de Biedma nega tenir cap interès per la naturalesa en si, i concep el paisatge, com diu Barral, com a «conjunto de nombres y de referencias en la imaginación que lo identifican» (1980, p. 241). Quan un paisatge (com els de la infància) esdevé un «conjunto de nombres y de referencias», aleshores «pasa a ser [...] un lugar sagrado»: «diría que un objeto, un paisaje, o una relación son sagrados cuando te devuelven *una imagen completa e inteligible de ti mismo*», proposa Gil de Biedma (1980, pp. 241-242). I aquesta «imatge d'un mateix» que queda xifrada en els paisatges del record, no és com la que vèiem que buscava el romàntic, precisament, en la seva relació intuïda amb els objectes? O el mateix «ser des de sempre» que Pavese troba als mites constitutius de la infància? Ens movem, per tant, en un mateix

àmbit en què el *sagrat personal*, que nia en la infància, perviu en l'edat adulta en un intent d'atorgar sentit immediat i íntim a l'experiència, de conferir-li coherència i continuïtat.

Si ara tornem a l'activitat del poeta modern, és obvi que aquesta sigui la de donar formes concretes als seus mites, la de submergir-se en la recerca del jo (l'experiència del subjecte romàntic) que deriva en la recuperació obsessiva dels símbols i intuïcions de la infància. Gil de Biedma, encara a «Sobre el hábito...», diu que «la poesía no tiene más función que enunciar, expresar o describir relaciones con objetos sacrales» (1980, p. 241), i a «Escribir poesía» explica que la recerca pròpia de la poesia moderna és «la restauración del sentido particular de lo sagrado» per mitjà de la qual el poeta procura «obtener nuevamente una imagen de sí mismo [...] íntegra desde el nacimiento a la muerte» (2006, pp. 65-66). Quan els grans sistemes ideològics que suporten la creença en uns mites comuns cauen i la raó, sota el llegat il·lustrat, domina les formes que tenim d'interpretar l'experiència, la recerca de mites personals i la seva poetització esdevenen l'única manera de recuperar el contacte amb el «misteri» o el «sagrat», que són la matèria prima del poeta. Pavese també ho entén així, i afirma que «la vida de cada artista y de cada hombre es, como la de los pueblos, un incesante esfuerzo para reducir a claridad sus mitos» (2008, p. 368), establint, quan parla dels «pobles», un paral·lelisme entre allò que per als antics eren els mites religiosos i allò que per als moderns és el llegat de la infància.

De fet, el caràcter al·lusiú o velat de les revelacions primigènies, el fet que la seva realitat sempre és a punt de mostrar-se però «jamás es descubierta» (Pavese, 2008, p. 371) en fa una font de material poètic quasi inesgotable. Algunes reflexions del mateix diari personal de Pavese semblen recolzar aquesta idea. Concretament, les del dia 11 d'octubre de 1936, que coincideixen amb la redacció de *Lavorare stanca*: «¿Que todas mis imágenes no sean otra cosa que *un pulimiento ingenioso de la imagen fundamental* [...]?»; «¿y este trabajo de sustitución, de alusión [...], vale en cuanto signo de la alusiva y *all-pervading* esencia nuestra?» (1992, pp. 17-18). Advertim en aquestes reflexions, de nou, la correspondència entre les imatges fonamentals (mítiques, sagrades, infantils) i la identitat construïda de la veu poètica: són la base simbòlica del jo que parla a través del poema.

Per bé que la tasca de recuperació dels mites infantils és comuna entre els poetes moderns, no els és exclusiva. El que es desprèn de la lectura de Pavese i de Gil de Biedma és que el bagatge que anomenem *mitologia personal* el tenim tots, siguem o no poetes, pel simple fet d'haver estat infants i d'haver viscut sota una forma *instintiva-irracional* d'interpretar el món, prèvia al logos i a la comprensió intel·ligible. D'alguna forma, doncs, tots tenim

els nostres espais sagrats latents en la memòria. Pavese diu que «no existe espíritu que no pueda, abismándose en sí, asir en sus profundidades un vislumbre de misterio, al menos una tenue capacidad poética» (2008, p. 395). I és aquesta capacitat compartida la que ens permet, com a lectors adults de poesia, connectar d'una forma *màgica* amb la sensibilitat infantil que traspuen els poemes. Ens sembla que parlen de nosaltres, que tot i no ser-ne els seus autors ens retornen el que «som des de sempre», la *nostra* imatge, i això s'explica pel fet que el nostre «semillero de símbolos» (Pavese, 2008, p. 383) és molt proper al del poeta, i que els símbols que conté (la casa, el jardí, la ciutat, la mare, etc.) ens són comuns, participen d'un mateix «camp continu» i admeten qualsevol forma. La *màgia*, doncs, no és res més que el *reconeixement* del mite compartit en la forma aliena d'un poema.

Ara bé, la poesia no pot beure només del dipòsit de la *mitologia personal*. Si recórrer als misteris de la infància a través del record (transformats, perquè cada cop que hi veiem per segona vegada modifiquem aquelles revelacions) és la forma més ràpida de rescatar dins del poema «lo que era inhumano y bestial» (Pavese, 2008, p. 382), un contacte primigeni i immediat amb els símbols, també és la forma més ràpida de caure en fórmules repetitives i de convertir-se en l'epígon d'un mateix. Si hem dit que els documents de la infància són una font *quasi* inesgotable d'inspiració és perquè la poetització dels mites està subjecta a la contradicció que ja expressava Gil de Biedma: el mite perviu pel seu caràcter al·lusiú i indesxifrable (infantil), però el poeta busca desxifrar-lo, és a dir, extirpar-lo del misteri, *desmitificar-lo* (acotar-lo als paràmetres de l'adult). I si la «fuente de la poesía es siempre un misterio, una inspiración, una conmovida perplejidad ante algo irracional», l'exercici poètic és «absoluta voluntad de ver claro, de reducir a razón, de saber» (Pavese, 2008, pp. 394-395).

És possible, doncs, trobar un equilibri entre la claredat que exigeix l'escriptura i la força oculta del mite que és la seva font d'inspiració? Es pot poetitzar el mite sense desgastar-lo? Pavese argumenta que hi ha dues solucions possibles a aquest conflicte: o bé el mite en qüestió (l'absolut, l'únic) és tan salvatge i irrecuperable en la seva naturalesa que acaba deteriorant la poesia perquè el poeta no és capaç de «conservar bajo esta tensión religiosa la prontitud y agilidad del oficio poético», és a dir, es deixa endur per aquella sensibilitat infantil fins a quedar, com el nen, embriagat i impossibilitat per la paraula (2008, p. 369), o bé el poeta aconsegueix resultats satisfactoris i compon imatges en les quals s'aclareixi el mite d'una forma més o menys concloent. En aquest segon cas, creu Pavese, el poeta «ha de resignarse, y acerca de ese mito no debe fingir ante sí mismo para volver a sentir

el atormentador placer, la virginidad que ha perdido» (2008, p. 395). Si ho fa, acaba traint l'essència intuïtiva i sagrada del misteri, i regala la victòria a la mentalitat adulta.

De fet, també al seu diari Pavese confessa trobar-se en aquesta situació durant la redacció de *Lavorare stanca*. El 15 d'octubre de 1935 escriu: «he saqueado la vena, me he agotado demasiado y definido para tener todavía fuerzas para lanzarme sobre una excavación con grandes esperanzas» (1992, p. 19). Anys més tard, a un article titulat «Poesia és llibertat», acabaria reconeixent, no sense un cert desànim, que el «geni de la infància» de Baudelaire, allò «sagrat» de Gil de Biedma o la «mitologia personal» que ell havia definit són recursos finits i que «es siempre excepcional [...] el creador para quien ese vislumbre crece irresistiblemente» (2008, p. 395). El mateix Gil de Biedma n'és el millor exemple: explorats els seus mites i construïda, amb ells, una imatge coherent de qui era «Jaime Gil de Biedma», el poeta barcelonès abandona, als anys 70, la seva activitat.

Mi poesía fue el resultado de la invención de una identidad, y una vez que esa identidad está asumida no hay nada que te excite menos la imaginación que lo que tú eres. Si ya he asumido esa identidad que inventé, y esa identidad inventada se ha convertido en la mía propia, hablar de eso ya no precisa imaginación, y, por lo tanto, no necesito escribir poemas. (Gil de Biedma citat per Salvador, 2016, p. 4)

Però no sempre passa així. Pavese reconeix que, a pesar que la base simbòlica d'infantesa es genera «d'una vegada per totes» i els poemes la traeixen, existeixen alguns poetes que «hacen lo que quieren, desfondan el mito y al tiempo lo preservan reducido a claridad». «Este es un modo de contribuir a la unicidad del milagro», conclou (2008, p. 370).

#### **4. L'analogia**

Ara que hem vist que la capacitat de recuperar la sensibilitat infantil a través dels mites primigenis és allò que fa particular i a la vegada comunicable la recerca del poeta modern, podem preguntar-nos de quins mecanismes literaris disposa aquest per fer efectiva, dins del poema, una forma intuïtiva de fer sentit del món. Al principi n'insinuàvem un parell a propòsit dels poemes de Gil de Biedma: la comparació i l'analogia. En aquest últim apartat ens centrarem en l'analogia, i ens preguntarem què fa d'aquesta una figura tan propera a la sensibilitat infantil i tan factible a l'hora de construir la *mitologia personal* del seu autor. Per entendre-ho, recuperarem algunes de les nocions que hem presentat fins ara i les completarem amb les idees sobre Baudelaire que Georges Bataille presenta a *La literatura i el mal* (1957). També partirem de la forma com Maurici Pla entén l'analogia

en el seu assaig *Sobre la imaginació analògica* (2003), i veurem de quina manera opera aquest recurs a dos poemes de *Lavorare stanca* (Pavese, 1943).

Al començament vèiem que Baudelaire entenia el retorn artístic al geni de la infància com una forma d'escapar la monotonia i la rigidesa de la raó que ordenen la vida adulta: de la mateixa manera que els romàntics fugien de la primacia il·lustrada del logos refugiant-se en una relació sagrada (d'identitat) amb el paisatge, el poeta busca, a través de la paraula, refugiar-se en una mirada infantil, prerracional i sensible del món, en la qual hi retroba el «misteri» i la novetat. Gil de Biedma feia servir el concepte del «camp continu» per parlar d'aquesta sensació del «misteri» que aquí ens interessa especialment, i que no és res més que la intuïció de *correspondències* o de *simpaties* (de *continuitats*) entre el jo i l'altre: el subjecte, per conèixer-se, s'assimila als objectes que li revelen una «imatge de si mateix» i que esdevenen, en aquesta relació de correspondència, objectes «sagrats». És assimilant-se a allò que coneix millor (els seus paisatges, els seus records, els seus mites o símbols), que el poeta arriba a una comprensió més clara de si, i aquesta assimilació és exactament el que permet el mecanisme de l'analogia.

Georges Bataille, en un capítol sobre Baudelaire a *La literatura i el mal* (1957), proposa que el que distingeix l'activitat del poeta de *Les flors del mal* és, precisament, la tendència a construir la seva veu poètica a partir de participacions o d'identificacions del jo amb les coses que aquest contempla. Bataille remet a un passatge de Sartre, en el qual es pot llegir: «Baudelaire es el hombre que no se olvida jamás de sí. Se contempla viendo, mira para verse mirar; *contempla su conciencia* del árbol, de la casa, y *las cosas solo se le muestran a través suyo* [...] como si las percibiera a través de un antejo» (citat a Bataille, 1977, p. 39). Aquest passatge fa pensar a Bataille que si Baudelaire «contempla la seva consciència» dels objectes i no els objectes en si, el que fa és contemplar la imatge que aquests li retornen d'ell mateix, és a dir, pondera la seva «participació mística», la seva identificació amb els objectes (Bataille, 1977, p. 41). Per això, proposa que «la esencia de la poesía de Baudelaire es realizar, a costa de una tensión llena de ansiedad, *la fusión con el sujeto (la immanencia) de esos objetos*», que s'anul·len per assimilar-se al jo i indicar la *participació* de l'un en l'altre (1977, p. 41).

No només això, sinó que Bataille deixa clar que aquesta «relació d'immanència» entre el subjecte i els objectes «sagrats» o «transcendents» contemplats és pròpia de l'infant, i que voler-la recuperar d'adults per mitjà de la poesia és factible, però insatisfactori. Creu que, per bé que la poesia és la transgressió d'un ordre establert (el de la mentalitat adulta) i la



recerca d'una llibertat que «vendría a ser un poder del niño» i que ja no seria per a l'adult sinó «un sueño, un deseo, una obsesión» (1977, p. 37), tot retorn a aquest regne perdut és un impossible, perquè el poema només l'acull parcialment: «la poesía puede verbalmente despreciar el orden establecido, pero no puede sustituirle», explica Bataille (1977, p. 37). Per a ell, justament, «la indigencia del poeta está en el deseo insensato de unir objetivamente el ser con la existencia [...] lo inmutable y lo perecedero» (1977, p. 42), en l'anhel «d'unicitat» que impulsa al poeta a assimilar la identitat d'aquelles coses reflectides amb la consciència que les reflecteix, però admet que «los estados de insatisfacción, los objetos que decepcionan, que revelan una ausencia, son en cierto modo *las únicas formas* en que la tensión del individuo puede recuperar su *decepcionante unicidad*» (1977, p. 44).

Ens interessa veure, ara, de quina manera «la poesia pot menysprear verbalment l'ordre establert» per mitjà de l'operació analògica, que en essència facilita la fusió, la conjunció del subjecte amb els objectes que li retornen una imatge (o un *mite*) en què comprendre's. Per fer-ho, revisarem la descripció que fa Maurici Pla de l'analogia a *Sobre la imaginació analògica* (2003). Pla parteix del terme *analogia* tal com s'entén des de la lògica, que és tal com va originar-se a la Grècia clàssica: una analogia és una igualtat de proporció entre dues relacions (*A és a B com C és a D*) tal que podem operar-hi movent o substituint els termes i la seva proporció es manté (*A és a C com B és a D*, etc.) (2003, pp. 14-15). Si bé el terme va fer fortuna en el camp de les matemàtiques, aviat les lletres se'n van fer ressò: la filosofia clàssica va adoptar aquest mecanisme, i Pla en posa aquest exemple: un filòsof de l'antiguitat podia dir «la intel·ligència és a l'ànima com l'ull és al cos» per tal de fer entenedora, mitjançant una relació coneguda (els ulls respecte del cos), una relació opaca i esquiva (la intel·ligència respecte de l'ànima) (2003, p. 32). L'analogia facilita, per tant, la comprensió d'una experiència abstracta i indefinida del món assimilant-la (igualant-la, fent-la proporcional) a una altra d'objectiva que es pren com a referència.

Això ens fa pensar que el mecanisme analògic ens permet entendre, arribar a alguna mena de veritat sobre el món. Tanmateix, Pla adverteix que, si bé l'analogia pot ser un «vehicle de coneixement» (2003, p. 21), també és una eina que s'esgota en si mateixa, perquè: «del fet que dues relacions siguin iguals es dedueix que ens trobem davant d'una analogia [...], però aquest fet no ens proporciona cap informació sobre la naturalesa d'aquestes relacions per elles mateixes; *què són, o en què consisteixen*» (2003, pp. 22-23). Potser comprenem que la relació entre els ulls i el cos és com la que existeix entre la intel·ligència i l'ànima, però què ens diu això de la intel·ligència en si? I de l'ànima? D'alguna manera, per tant,

les participacions o relacions que l'analogia posa de manifest, per complexes i inhòspites que puguin ser, són irreductibles a si mateixes i no ens revelen res de l'essència dels seus termes. Per aquest motiu, un mecanisme de coneixement vàlid a la Grècia clàssica «passa a convertir-se en una mecànica de tipus *màgic*, que pot arribar a ser útil com a mecànica, però que [...] *es troba en tot moment sota sospita*» (2003, p. 23).

D'una forma paral·lela al *mite*, l'analogia ha esdevingut, pel món modern, un mecanisme *protorracional*<sup>1</sup>, és a dir, aliè a la raó que domina el pensament científic i, per tant, *màgic* i sospitos, només apte per accedir a *veritats estètiques*. De fet, ja Aristòtil va proposar que la metàfora, figura literària per excel·lència, era «el resultat d'una manipulació lliure del rectangle» analògic: d'aquell «la intel·ligència és a l'ànima com l'ull és al cos» en deriven metàfores com «la intel·ligència és l'ull de l'ànima» (Pla, 2003, p. 32), que ve carregada de força poètica perquè en ella s'hi genera una imatge inèdita, inesperada, una relació de proporcionalitat sorprenent que se'ns revela. En efecte, el mecanisme de l'analogia és una fàbrica d'imatges: el que permet és *objectivar* un pensament o una experiència abstracta del subjecte i condensar-la en una imatge concreta, en la qual tenen cabuda relacions (que no són més que aquelles intuïcions de correspondència o d'immanència que vèiem en Gil de Biedma i en Bataille) tan insòlites i remotes com permeti la imaginació del poeta (per exemple, la relació pot remuntar-se als símbols de la nostra infància). Ara bé, sovint és el poeta que busca entendre's a si mateix gràcies a l'objectivació que permet l'analogia: per això, el *jo* esdevé moltes vegades un dels termes de la igualtat, el que pretén comprendre's assimilant-se als altres (Pla, 2003, p. 38).

En una analogia com la que vèiem al poema «Peeping Tom» de Gil de Biedma («Así me vuelve a mí desde el pasado, / como un grito inconexo, / la imagen de tus ojos. Expresión / de mi propio deseo»; 2012, p. 157), el *jo* poètic busca explicar el seu desig i, per fer-ho, l'equipara a una imatge «sagrada», perdurable, que pesca d'un record, com és la dels ulls del seu primer amant dels anys d'universitat. Igual que Baudelaire, Gil de Biedma es veu a si mateix contemplat per aquests altres ulls, que perviuen en el seu imaginari igual que una figura mítica, i desitja fusionar-s'hi mitjançant una igualtat analògica: «la imagen de

---

<sup>1</sup> Pla reforça aquesta idea remetent-se a l'etimologia del terme: «l'adjectiu *análogos* denota [...] una qualitat de les coses que se situa a l'exterior del *lógos*, però no per mitjà d'una oposició o d'una negació (això correspondria a l'adjectiu *il·lògic*), sinó decantant-se cap a un territori diferent i aliè: “a sobre”, “a darrere”, fins i tot “contra”» (2003, p. 11).

tus ojos = expresión de mi propio deseo». D'aquesta fusió en resulta una imatge complexa i sorprenent, «como un grito inconexo», que és a la vegada una troballa, una actualització del record i una manera de donar nova forma al mite d'aquell «muchachito atónito / que sorprendí mirándonos / en aquel pinarcillo, junto a la Facultad de Letras, [...] mi primera experiencia de amor correspondido» (Gil de Biedma, 2012, p. 157).

Amb aquest exemple podem entendre millor per què diem que el mecanisme de l'analogia és una forma factible d'explorar i de construir estèticament un «camp continu» que trobi i resignifiqui la *mitologia personal* del poeta. La recuperació del seu geni infantil demana, ni més ni menys, una operació literària que, com ell, sigui prèvia al logos, sigui màgica i purament intuïtiva. Pla explica que «l'analogia obre les portes d'una absurditat que habita més enllà del llenguatge», que ens permet moure'ns «precisament en *un terreny anterior al llenguatge*, per mitjà d'una manifestació *immediata i simultània de la realitat i de la fantasia*» (2003, p. 58). Sens dubte, aquest «terreny anterior al llenguatge» és aquell món mític i instintiu en què, per a Pavese, el nen genera els seus propis símbols, el breu espai de vida que queda fora del temps i en què el *jo* encara no és prou definit com per destriar-se d'allò que l'embolcalla ni per distingir el real de l'imaginari. També és el terreny poètic en què, fora de tota lògica temporal, és possible dir que la mirada d'un amant de fa onze anys xifra exactament el desig «de sempre» del poeta d'estimar altres cossos.

Quan Pavese parlava d'un contacte sobtat que s'esdevé en el reconeixement d'un símbol o d'un mite personal (com ara el dels ulls del primer amant) en una experiència quotidiana de l'adult (com podria ser tornar a aquella «Facultad de Letras» o l'experiència d'un altre cos jove), al·ludia, justament, a les simpaties o correspondències que poden prendre forma d'analogies. Per referir-se a aquest contacte, a aquesta intuïció sobtada d'una *continuitat*, Pla fa servir el terme de l'«analogia sensorial»: el poeta *sentiria* primer la correspondència i després la plasmaria, mitjançant el mecanisme analògic, en una metàfora (2003, p. 62). D'aquesta manera, el terme *analogia* pot traslladar-se també al camp dels pressentiments previs a la poetització, i així servir transversalment per parlar del que passa quan un poeta s'abandona al camp instintiu del seu geni d'infància, «des d'on catapulta la seva fantasia» (Pla, 2003, p. 62).

A la col·lecció de poemes *Lavorare stanca* (edició definitiva de 1943), Pavese construeix tot un univers que remet als paisatges de la seva infància a Santo Stefano Belbo (Piemont). Els turons de vinyes i els racons del poble esdevenen, tal com ell mateix proposa als seus escrits, el «espais sagrats» de la seva imaginació, i els poemes els reflecteixen per erigir-

los en un mite perdurable i actualitzat. És interessant recordar que bona part de la redacció de *Lavorare stanca* té lloc durant el confinament polític de Pavese a Brancaleone (1935-36) que li imposa el règim feixista italià. Mencionem aquest fet perquè, d'alguna manera, és en aquest confinament que Pavese entra en contacte de nou amb els símbols de la seva terra natal, i és que els paisatges de Brancaleone catalitzen el reconeixement de simpaties entre els contorns del poble on està confinat i els contorns de Santo Stefano Belbo, on va viure de menut. Aquesta «analogia sensorial» entre ambdós paisatges impulsa Pavese a completar la redacció del seu poemari, que no només procura aclarir aquelles impressions d'infantesa, sinó establir-hi una relació d'identitat, de correspondència amb l'experiència present dels mateixos turons i del mateix mar.

Al primer apartat de *Lavorare stanca*, titulat *Antenati* (Avantpassats), Pavese indaga en la seva pròpia identitat emmirallant-se en els homes que viuen en i de la terra on va néixer. Als poemes *I mari del Sud* («Els mars del sud») i *Il dio-caprone* («El déu-cabró»), fa un retrat d'algunes persones que havia conegut de nen i que li serveixen de punt de referència per objectivar la seva pròpia relació amb el poble natal i amb les dones, heretada d'aquests «avantpassats». Per poetitzar la participació mística dels seus personatges amb el paisatge es serveix, és clar, d'analogies, i *I mari del Sud*, que enceta el poemari, és potser el millor exemple de com el mecanisme permet, alhora, fer i desfer el mite, en aquest cas, del *cosí* de Pavese, figura que pertany al món simbòlic de la seva infància i que retroba, anys més tard, en un passeig pels turons de Santo Stefano.

El poema posa en joc tota una cadena d'analogies que conformen el retrat del personatge del *cosí*. Al començament, la veu poètica que narra el passeig ens diu que, contra l'ombra del crepuscle, «mi primo es un gigante vestido de blanco»; equiparant el *cosí* a un gegant s'empetiteix la veu del poeta d'una forma similar a com la mirada del nen desproporciona allò que li és desconegut (el món dels adults), i és que sabrem que aquest *cosí* fa vint anys que recorre els mars del Pacífic sense tornar al poble i fins i tot, quan la veu poètica «era aún un niño en brazos de mujeres», «lo dieron por muerto» (2018, p. 33). El mite del *cosí* desaparegut en una expedició que els nens del poble creien digna d'un llibre d'aventures (es parla de l'arribada d'una postal que «venía de una isla llamada Tasmania / rodeada de un mar azul, feroz de tiburones, [...] sin duda el primo pescaba perlas»; 2018, p. 33), és part d'un imaginari d'infància en el qual qualsevol persona que s'atrevis a fugir dels límits del poble (que eren els límits del real) pertanyia immediatament al fantàstic, a l'especulació dels infants. Quan es retroben la veu poètica i el *cosí*, aquest últim mostra formar part,

encara, del paisatge natal compartit: «usa lento el dialecto, que como las piedras / de esta misma colina, es tan escabroso / que veinte años de idiomas y de océanos distintos / no lo han dañado» (p. 31). En aquests versos s'estableix una analogia velada entre les pedres del turó i la persona del cosí, que també duu a l'espallla «vint anys d'idiomes i d'oceans» explorats i que, per tant, és tan «escabrós» com el paisatge. Fins i tot se'ns diu que el cosí reté «la mirada comedida que he visto, de niño, / usar a los campesinos un poco cansados» (2018, p. 31).

Tanmateix, per molt que la veu poètica vulgui seguir recordant el cosí de la forma mítica i imaginada de quan era un infant, el passeig li demostra que ja no és aquella persona de vint anys enrere, ni és el que els nens s'havien inventat d'ell. Al retrat idealitzat per la veu del poeta («se ha cruzado una vez [...] con el cetáceo, / y ha visto volar los arpones pesados en el sol, / ha visto huir ballenas entre espumas de sangre / y perseguirlas, y levantarse las colas, y luchar en el bote», o «es uno de los afortunados que han visto la aurora / en las islas más bellas de la tierra»; 2018, p. 37) s'hi oposa la visió pragmàtica, desmitificadora i decebedora del cosí, que «no habla de sus viajes realizados», sinó que «dice secamente que ha estado en aquel lugar y en aquel otro / y piensa en sus motores» (2018, p. 37). Així poetitza Pavese el conflicte del retorn als mites infantils, vàlids com a terme d'igualtat en les analogies, però que topen de cara amb la crua realitat de la mentalitat adulta, encarnada en la figura del cosí aventurer que ara recorre les Landes fumant i regenta una benzinera, res més allunyat dels mítics mars de balenes del sud d'Austràlia que fabulava el poeta.

A *Il dio-caprone*, Pavese es serveix també de l'operació analògica per parlar dels homes que deixaven embarassades les noies del poble, un fet que, contemplat amb la mirada del nen, s'envolta d'aires misteriosos i secrets. Iguala les «cabres» que pasturen al ras, de nit, amb les «muchachas en celo» que «van solas dentro del bosque»; tant unes com les altres es troben amb «el cabró», que, «si gimotean extendidas en la hierba, corre a su encuentro, / Pero, cuando despunte la luna: se endereza y las destripa» (2018, p. 49). L'actitud de les noies que s'escapen, com la de les cabres extraviades, mereix la mateixa reacció per part dels homes del poble: «les rompen el cuello» (2018, p. 51). Però aquesta violència sembla glorificar-se i celebrar-se, perquè de la seva sang (que és també l'analogia de la sang del part) «la tierra está tan verde» i es pot anar «a la vendimia / y se come y se canta; se va a despinochar / y se baila y se bebe» (2018, p. 51). D'aquesta manera, la violència inherent als personatges que coneixia Pavese de petit impregna també aquella terra, les bèsties i el

conjunt de tradicions «sagrades» que l'han conformat a ell en comunitat, en les quals pot trobar-hi una pauta mítica en què assimilar-se i comprendre's.

## 5. Conclusions

Sense dubte, som hereus del romanticisme, i en tenim sort. Els romàntics van entendre, a pesar de les seves aspiracions nacionalistes i grandiloqüents, que l'ésser humà necessita, per poc que sigui, mantenir un contacte originari amb els mites i amb el sagrat, perquè en ells s'hi preserva una veritat petita però multiforme que ens ajuda a fer sentit de la nostra experiència quan ens cal. La intuïció i la imaginació («imaginar vol dir, en un sentit literal, crear imatges [...] reordenar el món dels objectes i de les idees», diu Pla; 2003, p. 13) són dues facultats que ens permeten accedir a una comprensió mítica i prerracional, «infantil» del món i del record, i l'activitat poètica, que opera principalment amb aquestes facultats, desafia aquella raó totpoderosa que la Il·lustració ens havia fet creure que determinava si érem o no érem «adults».

A la poesia moderna que manté viva la flama del misteri i del sagrat no li fan falta grans mites col·lectius ni veritats universals per aconseguir obrir una escletxa cap a llocs místics i fer que ressonin en l'imaginari dels seus lectors. La lliçó que la poesia moderna és poesia de l'experiència, que és subjectiva i polivalent, deriva també en el reconeixement que ha de ser en les pròpies vivències del poeta que s'intueixin aquests «espais sagrats». I quins millors que els espais d'infantesa, que el record relega a un territori indeterminat, fora del temps i de la consciència, per indagar en els contactes primigenis i velats entre el subjecte i els objectes que tot just descobreix i tot just contempla per primer cop quan és un infant.

Res més proper, doncs, a una identificació immediata i purament sensorial del *jo* amb el *no-jo*, dels ulls que contemplen amb la naturalesa que els retorna la mirada, que els mites d'infantesa. Justament és aquesta correspondència mítica del subjecte amb els objectes la que el poeta modern recupera en la seva praxis, que esdevé l'única activitat en què no es jutja d'infantiloide o d'ingènua la pretensió del retorn a una sensibilitat prerracional. Sigui per analogies o comparacions, el poeta s'esforça en aclarir i desxifrar aquells símbols del seu passat remot, perquè intueix que, abans que en una norma o en una veritat col·lectives, és en aquests símbols íntims i particulars que la seva vida pren un sentit ple i té continuïtat.

De Baudelaire a Gil de Biedma i Cesare Pavese, el prolífic retorn poètic a la infància s'ha convertit en un terreny d'indagació habitual entre els poetes moderns. I no oblidem que a l'altra banda del paper el lector també es serveix dels seus propis espais simbòlics per tal

de fer-se seves les troballes dels poetes. Ell també pot recórrer a la seva infància i igualar els seus records més inhòspits a les imatges del poema, establint, així, un veïnatge profitós entre universos mítics que, en reconèixer-se l'un en l'altre, fan aquella màgia tan peculiar que és l'objectiu final de la poesia.

Servint-nos d'una analogia podem dir que, si la mentalitat adula fos una cambra quadrada, ben delimitada i segura, que prenguéssim com a punt ordenador de la nostra experiència (la raó, la consciència i tot el que és propietat de l'adult), la mitologia infantil, que perviu segellada d'atemporalitat, seria com una finestra oberta a una paret d'aquesta cambra, que ens permet de tant en tant treure el cap a una nit recòndita i primera de misteris, de sons i de constel·lacions indesxifrables, que ens fascina per sempre amb el seu reclam, prenyada de possibilitats. Així nosaltres ens hi apropem, per acabar, llegint «La nit» de Pavese:

### ***La noche***

*Pero la noche ventosa, la límpida noche,  
que el recuerdo solo rozaba, es remota,  
es un recuerdo. Perdura una calma asombrada  
hecha también esta de hojas y de nada. No queda,  
de aquel tiempo de más allá de los recuerdos, sino un vago  
recordar.*

*Alguna vez retorna en el día  
en la luz inmóvil del día de verano,  
aquel remoto estupor.*

*Por la vacía ventana  
el niño miraba la noche sobre los cerros  
frescos y negros, y se asombraba de verlos amontonados:  
vaga y límpida inmovilidad. Entre las hojas  
que crujían en la oscuridad, aparecían los cerros  
donde todas las cosas del día, las laderas,  
y las plantas y las viñas, estaban nítidas y muertas  
y la vida era otra, de viento, de cielo,  
y de hojas y de nada.*

*Alguna vez retorna  
en la calma inmóvil del día el recuerdo  
de aquel vivir absorto, en la luz asombrada.*

(Pavese, 2018, p. 71).

## **6. Bibliografia**

- BATAILLE, G. (1977). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- BAUDELAIRE, C. (1995). *El pintor de la vida moderna* (ed. Antonio Pizza i Daniel Aragó). Murcia: Librería Yerba.
- BAUDELAIRE, C. (2007). *Les flors del mal* (trad. Jordi Llovet). Barcelona: Edicions 62.
- GIL DE BIEDMA, J. (1980). *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica.
- GIL DE BIEDMA, J. (2012). *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PAVESE, C. (1992). *El oficio de vivir* (trad. Ángel Crespo). Barcelona: Seix Barral.
- PAVESE, C. (2008). *La literatura norteamericana y otros ensayos* (trad. Elcio di Fiori). Barcelona: Lumen.
- PAVESE, C. (2018). *Trabajar cansa* (ed. José Muñoz Rivas). Madrid: Visor Libros.
- PLA, M. (2003). *Sobre la imaginació analògica: Lautréamont, Breton, Roussel*. Barcelona: Quaderns Crema.
- SALVADOR, A. (2016). Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 797, pp. 66-67. Recuperat a: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/jaime-gil-de-biedma-lector-de-robert-langbaum/>



**Grau:** LLENGUA I LITERATURA ESPANYOLES

**Curs acadèmic:** 2019 - 2020

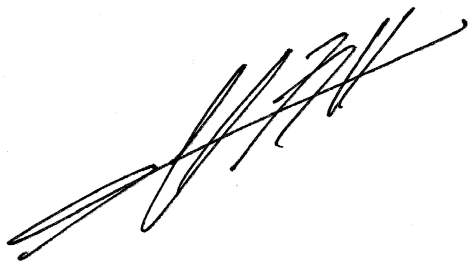
L'estudiant ALBERT RABELL HERNÁNDEZ amb NIF 47115188X

Lliura el seu TFG « EL DIFÍCIL RETORN A LA INFÀNCIA DEL POETA

MODERN: DE BAUDELAIRE A GIL DE RIEDMA I CESARE PAVESE »

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 14. de JUNY de 2020